



Medienimpulse
ISSN 2307-3187
Jg. 58, Nr. 2, 2020
doi: 10.21243/mi-02-20-27
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Eine verkehrte Welt: Gesellschaftskritik in Todd Phillips *JOKER – an origin* (2019)

Liz Bintener

Vor dem aktuellen Hintergrund der COVID-19-Krise untersucht Liz Bintener im Rahmen einer Analyse von Todd Phillips mehrfach os-carprämierten Film JOKER – an origin (2019), wie (Gesellschafts-) Kritik und Krise gerade im Medium der bewegten Bilder immer wieder verhandelt werden. Dabei präsentiert die Autorin angesichts (der Spielfigur) des JOKER ideologie- und d. i. gesellschaftskritische, sozialgeschichtliche, psychoanalytische und spieltheoretische Argumente, um in der Figur des Bösewichts (engl. villain) das Andere einer gegebenen Gesellschaft auszumachen, das in vielen Fällen damit in Zusammenhang steht, eben dieser Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und ihr ganz im Sinne des (mittelalterlichen) Narren die Wahrheit über ihre inneren (Klassen-)Widersprüche vor Augen zu führen. Sehen wir also auf der Leinwand mit dem JOKER uns selbst? Und sagt der JOKER

uns auch angesichts von COVID-19, was unsere neoliberale Gesellschaft im Innersten zusammenhält?

Against the current background of the COVID-19 crisis, Liz Bintener examines within the scope of an analysis by Todd Phillip's multi-award-winning film JOKER – an origin (2019) how (social) criticism and crisis are repeatedly negotiated, especially in the medium of moving images. In view of (the character) the JOKER socio-critical, socio-historical, psychoanalytic and game-theoretical arguments are presented in order to identify in the figure of the villain the other of a given society, which in many cases is related to holding up a mirror to this society and completely in the sense of (medieval) fools to reveal the truth about their inner (class) contradictions. So do we see ourselves on the screen with the JOKER? And in view of COVID-19, does the JOKER tell us what holds our neoliberal society together?

o. Vorspann



Abbildung 1: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:30:12.692

© Warner Brothers

FROM BEHIND JOKER STEPPING ON TO THE ELEVATOR,
TURNING TO FACE US AS THE DOOR
STARTS TO CLOSE, FINALLY REVEALING HIS LOOK



Abbildung 2: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:30:24.218

© Warner Brothers

*Green hair slicked back like
one of the Wall Street assholes he killed ...
White grease paint smeared over his face ...
red nose painted on ...
dark blue peaks over and under his eyes ...
his mother's red lipstick crudely outlining his broken smile ...
Under the harsh flickering fluorescent lights,
he looks like an insane version of his mask.
(Phillips/Silver 2018: 97)*

1. Einleitung

Der Film *JOKER – an origin* von Todd Phillips wurde von vielen Seiten als Kino-Highlight des Jahres 2019 bezeichnet. Der Film lief Anfang Oktober in den Kinos an und spielte allein am ersten Wochenende 96 Millionen Dollar in den USA und Kanada ein (vgl. SPIEGEL ONLINE 2019). Des Weiteren wurde der Film am neunten Februar 2020 mit zwei Oscars ausgezeichnet. Zum einen erhielt Joaquin Phoenix den Oscar in der Kategorie „Actor in a Leading Role“ und zum anderen nahm Hildur Guðnadóttir einen zweiten Oscar in der Kategorie „Original Score“ in Empfang (vgl. ExtraTV 2020). Nur kurz

nach der Oscar-Verleihung geriet die Welt aufgrund des Ausbruchs des Virus COVID-19 *de facto* aus den Fugen und stand daraufhin in einem sozialen und ökonomischen Stillstand.

Im Blick auf die Filmanalyse von Todd Phillips *JOKER* soll im Folgenden angesichts der Krise und retrospektiv der Frage nachgegangen werden, wie bereits die mit *JOKER* sichtbare Gesellschaftsanalyse von *Gotham City* durchgängig auf das Phänomen der (ökonomischen) Krise bezogen ist und gleichsam prognostische Kraft entfaltet, wenn es um die aktuellen Bruchstellen des Spätkapitalismus und die devastierenden Wirkungen der neoliberalen Ökonomie geht. Dabei werden nach der Zusammenfassung des Plots ideologie- und d. i. gesellschaftskritische, sozialgeschichtliche, psychoanalytische und spieltheoretische Argumente vorgetragen.

2. Handlung und Krise in Todd Phillips *JOKER – an origin* (2019)



Abbildung 3: Todd Phillips, *JOKER* – TC: 01:30:43.054

© Warner Brothers

Der Film *JOKER – an origin* (2019) kann durchaus als *Period Movie* bezeichnet werden, da die düster inszenierte *Gotham City* im Kontext der 1980er Jahre situiert ist. Das Leben von Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) ist trostlos. Wenn er nicht seinem Job als Clown nachkommt, pflegt er zu Hause seine kranke Mutter (vgl. Filmstarts 2019). Durch „sein exzentrisches Verhalten und missverstandenes mentales Gebrechen [zieht er] meist nur Spott und Häme auf sich“ (Uncut 2019). Arthur Fleck nimmt sieben verschiedene Psychopharmaka, aber dennoch wird seine Psychose, aufgrund von immer weiteren Demütigungen, immer schlimmer. Eine dramatische Wende im Leben Arthur Flecks bringt der Tag, an dem sein Arbeitskollege Randall ihm eine Waffe schenkt (vgl. Filmstarts 2019). Arthur Fleck verfolgt den Traum Stand-Up-Comedian zu werden und landet schließlich in der Late-Night-Show seines Vorbilds Murray Franklin (dargestellt von Robert De Niro). Der 122-minütige Film von Todd Phillips lässt sich dabei dem Genre „Drama“ zuordnen (vgl. ebd.).

2.1 Kapitalismus, Neoliberalismus und die Gesellschaft von *Gotham City*

JOKER – an origin spielt inmitten einer spätkapitalistischen, autoritären Wende und weist dabei auf verschiedenen Ebenen Merkmale der neoliberalen Ökonomie und ihrer devastierenden gesellschaftlichen Wirkungen auf (vgl. Phillips 2019). Der Wirtschaftsform des Neoliberalismus entspricht dabei eine radikale Deregulation der öffentlichen Eigentümer bzw. Institutionen, die mit einem späten Stadium des Kapitalismus zusammenfallen, dessen grundlegende Mechanismen bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden können. Dabei liegt von Beginn an der Fokus des Arbeitens und Wirtschaftens auf ausbeuterischer Kapitalakkumulation und brutaler Profitmaximierung. Die Produktion einer Ware folgt in einer kapitalistischen Produktionsweise nicht ihrer Nützlichkeit oder ihrem Bedarf, sondern einzig und allein der Möglichkeit, sie zu verkaufen.

Im Kapitalismus sind die Produktionsmittel demgemäß in Privatbesitz, weshalb der Großteil der Bevölkerung – auch im Sinne der Demokratietheorie – kein Mitspracherecht im Rahmen der Produktion besitzt. Dieser Teil der Bevölkerung besitzt im Normalfall nichts weiter als seine Arbeits- und Lebenskraft, weshalb die Lohnabhängigen diese verkaufen müssen, um überleben zu können, womit sie wegen ihrer Lohnabhängigkeit dem Arbeitsmarkt, im Sinne einer modernen Sklaverei, auch permanent ausgeliefert sind (vgl. Linksjugend [solid]). Diese von Karl Marx herstammende Analyse der kapitalistischen Produktionsweise kann in gewisser Weise auch als Bewunderung derselben angesehen werden, da sie buchstäblich ungeheure Produktivkräfte geschaffen hat. Dennoch oder genau deshalb kann Marx als Gründervater oder Diskursbegründer der Kapitalismuskritik bezeichnet werden (vgl. Müller 2018), die auch in *JOKER – an origin* eine eminente Rolle spielt.

Hinsichtlich der neoliberalen Ökonomie ist festzuhalten, dass es spätestens seit den 1980er Jahren mit Ronald Reagan und Margaret Thatcher zur autoritär-neoliberalen Wende des Kapitalismus kam, durch die sein destruktives Potenzial erneut entfaltet und intensiviert wurde (vgl. Behr 2018). Die Theorie dieser autoritär-neoliberalen Wende kann im Sinne der Marktradikalität als „Neoliberalismus“ bezeichnet werden, der die letzten „regelnden“ Fesseln des Kapitalismus aufgelöst hat. Nach den Prinzipien des Neoliberalismus (wir denken an die „Chicago Boys“) sollte der Staat sich immer weiter zurückziehen und der Markt sich selbst überlassen werden („Weniger Staat, mehr privat“). Als eine erhebliche Stärke der Ideologie des Neoliberalismus gilt ihre Flexibilität und Anpassungsfähigkeit. Denn: „Der Neoliberalismus konnte auch deshalb eine globale Hegemonie erlangen, weil er sich in verschiedenen Kontexten als flexibel anwendbar erwies“ (Ther 2016).

Als Margaret Thatcher das Amt der britischen Premierministerin 1979 antrat, befand sich Großbritannien in einer Situation wirtschaftlicher Rezession und sinkender industrieller Entwicklung (vgl. Geppert 2002: 27ff.). Thatcher führte daraufhin die Privatisierung jeglicher staatlicher Institutionen ein, und zerschlug Gewerkschaften, um so einen „neuen wirtschaftlichen Aufschwung“ zu erzielen. Thatcher gilt damit – neben Milton Friedman und Ronald Reagan – als jene Person, welche die neoliberale Theorie in Großbritannien politisch realisierte (ebd.: 417). Thatchers Vorhaben lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Der Staat sollte aus dem Wirtschaftsleben zurückgedrängt, dem Leistungsprinzip größere Geltung verschafft und mehr Wettbewerb ermöglicht werden. Die Inflationsbekämpfung würde gegenüber dem Ziel der Vollbeschäftigung Priorität erhalten. Die Macht der Gewerkschaften sollte beschränkt, Staatsausgaben und Steuern gesenkt, die Verteidigungsbereitschaft des Staates nach außen und im Innern vergrößert werden. (ebd.: 417)

Mit der Ideologie des Neoliberalismus werden mithin Massenarbeitslosigkeit, Armut und steigende Spaltung der Gesellschaft akzeptiert. Im Neoliberalismus ist man demnach

nicht mehr bereit, dem mit den traditionellen Mitteln der Regulation von Ungleichheit gegenzusteuern – einer progressiven Besteuerung nicht nur der Einkommen, sondern auch der Vermögen, einer breiten Streuung der Lohnarbeits-Einkommen durch Arbeitszeit-Verkürzungen und einem soliden Sockel von Sozialpolitik, die aus beidem, Steuern und Sozialversicherungs-Beiträgen, finanziert wird. (Steinert 2008: 21)

Vielmehr kommt es nun dazu, dass Vermögen und Unternehmensgewinne von Abgaben entlastet werden. Außerdem sollen die Lohnarbeits-Einkommen und die Sozialleistungen gesenkt und schwerer zugänglich gemacht werden (vgl. ebd.: 21).

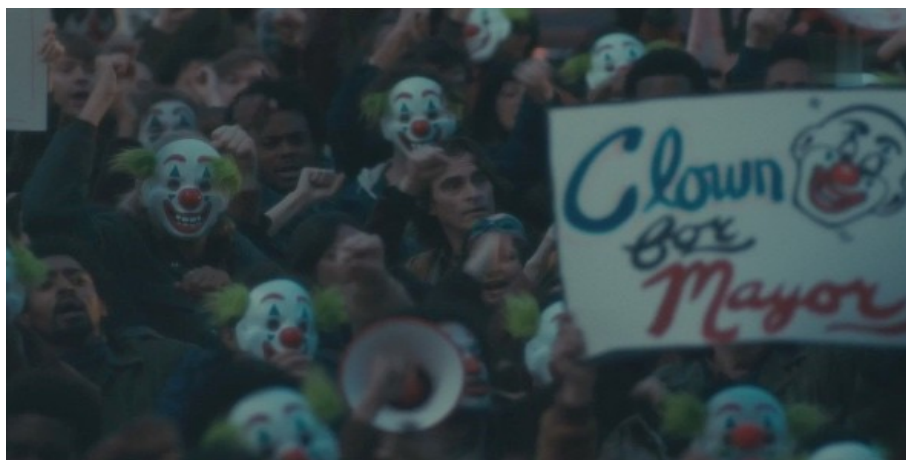


Abbildung 4: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:02:27.392

© Warner Brothers



Abbildung 5: Todd Phillips, *JOKER* – TC: 01:02:18.195

© Warner Brothers

Wie bereits erwähnt, ist die wirtschaftliche Lage auch und demgemäß in *Gotham City* prekär. Es lässt sich nach dem Vorgenannten auch bei der Sichtung von *JOKER* erahnen, dass aufgrund einer möglichen Privatisierung der Müllabfuhr ein Teil der Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer den Arbeitsplatz verlieren kann und es deshalb zu Streiks kommt. Innerhalb der Stadt ist mehr als spürbar, dass die Menschen unzufrieden sind. So fragt Arthur, der *JOKER*, in einem Gespräch seine Sozialarbeiterin, ob es an ihm liege oder ob die Situation innerhalb der Stadt immer verrückter würde, woraufhin sein Eindruck bestätigt wird (vgl. Phillips 2019):

It's certainly tense. People are upset, they're struggling. Looking for work. The garbage strike seems like it's been going on forever. These are tough times. (Phillips 2019: TC: 00:04:53.438 – TC: 00:04:56.872; Phillips/Silver 2018: 1)



Abbildung 6: Todd Phillips, JOKER – TC: 00:09:16.107

© Warner Brothers

Auch am Lebensstil von Arthur und seiner Mutter lässt sich erahnen, wie schwer die Zeiten sind und dass sie am Existenzminimum leben. Sie wohnen in einer kleinen Wohnung in einem alten, herabgekommenen Haus und vor allem Arthur ist extrem dünn, sein Oberkörper – auch als „Symptom“ der Gesamtgesellschaft – abgemagert und ausgemergelt (vgl. Phillips 2019).



Abbildung 7: Todd Phillips, JOKER – TC: 00:39:23.529

© Warner Brothers

Mit der Zeit hat sich die Situation in *Gotham City* – parallel zu den realhistorischen Entwicklungen in den 1980er Jahren – weiter verschlechtert. Immer mehr Menschen müssen auf der Straße leben, da – ganz im Sinne der neoliberalen Doktrin – die „unnötigen“ Sozialleistungen systematisch gekürzt wurden. In einem weiteren Gespräch mit Arthur teilt die Sozialarbeiterin ihm parallel dazu mit, dass dies ihre letzte Sitzung sei, weil aufgrund der Kürzungen alle Büros geschlossen werden. „The city’s cut funding across the board. Social services is part of that“ (Phillips 2019: TC: 00:41:20.660 – TC: 00:41:24.502; Phillips/Silver 2018: 40). Zuvor hat Arthur seine letzten Medikamente genommen und fragt die Sozialarbeiterin, wie er denn nun an seine Medikamente kommen soll und mit wem er über seine Situation und seine Gefühle sprechen soll.

They don’t give a shit about people like you, Arthur. You don’t have a voice and they don’t really care what happens to you or to us for that matter. (Phillips 2019: TC: 00:41:33.631 – TC: 00:41:35.977; Phillips/Silver 2018: 40)

Die Menschen in *Gotham City* sind auch in diesem Sinne unzufrieden, weil sie à la lettre keine Stimme haben, wodurch die (revolutionäre) Anspannung in der Stadt immer weiter steigt. Die Kluft zwischen Arm und Reich wird – ganz im Sinne des Marxschen Klassenkampfes – immer größer. Es kommt zu Demonstrationen und Ausschreitungen. Thomas Wayne, der reichste Mann Gothams, der für das Amt des Bürgermeisters kandidieren will, bezeichnet – ganz im Sinne des Filmtitels – die Masse der Demonstrantinnen und Demonstranten als „Clowns“ und sagt in einem Interview: „There is something wrong with those people, but I’m here to help them (...)“ (Phillips 2019: TC: 01:01:54.003 – 01:01:57.658). Mit dieser Aussage hat sich die Situation jedoch nur noch mehr verschlimmert, denn ohne Sozialleistungen kann den Menschen eben nicht geholfen werden.

2.2 Wechselwirkung zwischen dem Joker und der Gesellschaft Gothams

Im vorigen Kapitel wurde bereits erläutert, dass in *JOKER* mithin schlechte Zeiten für die düstere und verschmutzte *Gotham City* herrschen. Abfall, Schmutz und Dreck stehen dafür ein, dass in dieser Gesellschaft keine Regel mehr Geltung hat. Die Menschen sind auf der Suche nach Arbeit und das Geld ist knapp. Das Leben des Protagonisten Arthur Fleck ist so trostlos wie das von *Gotham City*. Er muss seine kranke Mutter pflegen, ist selbst zutiefst depressiv und arbeitet dennoch bezeichnender Weise als (einer der) Clown(s) bei *HAHA's Talent Booking Agency*. Arthur leidet an einer psychischen Störung, welche sich durch lautes, unkontrolliertes Lachen äußert. Die Lachanfälle treten unwillkürlich in den unpassendsten Situationen auf und lassen sich nicht unter Kontrolle bringen (vgl. Phillips 2019). Arthurs bzw. *JOKERS* psychische Störung ist keine Erfindung Phillips, da sich, aufgrund der aufgezeigten Symptome erahnen lässt, dass es sich um ein Krankheitsbild handelt, welches in der Psychologie den Namen *Pseudobulbar Affekt* (PBA) trägt (vgl. Work et al. 2011: 587).

Im Verlauf des gesamten Films wird die prekäre Lebenssituation von Arthur immer wieder in den Mittelpunkt gerückt. Er erfährt dabei regelmäßig Situationen und Erlebnisse, durch welche er kontinuierlich an den Rand der Gesellschaft gerückt wird, bis es schlussendlich zum gänzlichen Ausschluss, zur absoluten Exklusion kommt. Gleich zu Beginn des Films wird er bei der Arbeit von einer Gruppe Jugendlicher überfallen und verprügelt. Auf dem Nachhauseweg wird er im Bus von einer Mutter zurechtgewiesen, er möge ihr Kind in Ruhe lassen, obwohl Arthur es, mit Grimassenziehen, nur zum Lachen bringen wollte. Als sein Freund Randall von dem Überfall der Jugendlichen hört, überreicht er Arthur eine Waffe, damit er sich beim nächsten Mal verteidigen kann. Der Waffenbesitz am Arbeitsplatz, sowie

der Verrat durch Randall führen im Nachhinein dazu, dass auch Arthur arbeitslos wird. Später folgen die oben genannten Kürzungen der Sozialleistungen, woraufhin er nicht mehr zu den Gesprächen mit seiner Sozialarbeiterin gehen kann und er gezwungen ist seine Psychopharmaka abzusetzen.

Hinzu kommt, dass er herausfindet, dass Thomas Wayne, Gothams reichster Bürger (und der Vater von *Batman* bzw. Bruce Wayne), sein Vater sein soll. Beim Versuch einer Kontaktaufnahme wird er belächelt und es wird ihm stattdessen mitgeteilt, dass seine Mutter unter narzisstischer Persönlichkeitsstörung und Wahnpsychose leidet und deshalb Patientin im *Arkham State Hospital* war. Außerdem soll sie Arthur adoptiert haben. Zu alledem kommt noch, dass sein Vorbild und die Vater-Ersatz-Figur Murray Franklin sich in seiner Late-Night-Show über Arthurs Auftritt im Stand-Up-Comedy-Club lustig macht. All diese Situationen wirken sich negativ auf Arthur und dessen (psychische) Stabilität aus. Die Situationen, in denen die Gesellschaft negativ auf Arthur wirkt, häufen sich zusehends und veranlassen ihn dazu, seine Strategie zu ändern und nun auch auf die Gesellschaft einzuwirken (vgl. Phillips 2019).

Der Moment in dem Randall Arthur den Revolver (als Symbol für Gewaltanwendung) schenkt, kann wohl als Wendepunkt angesehen werden, an dem sich Arthurs Verhalten und Handeln radikal ändern. Es lässt sich die Frage aufwerfen, ob Arthur durch den Waffenbesitz vielleicht sogar ein Gefühl der Macht erlebt? In diesem Moment entscheidet sich Arthur/*JOKER* dazu, keine rationalen Strategien mehr anzuwenden um zur Gesellschaft zu gehören. Die erste Situation, in der er sich für die Gewalt entscheidet und gegen das Sich-Nicht-Wehren, lässt dann auch nicht lange auf sich warten. Als drei junge *Wall Street*-Banker sich in der Subway über ihn und sein Lachen lustig machen und ihn angreifen, erschießt er sie kurzerhand, woraufhin es zu Aufständen durch die und innerhalb der Gesellschaft kam.

Nachdem Arthur herausgefunden hat, dass seine Mutter ihn all die Jahre angelogen hat und er von ihr adoptiert wurde, kommt es zu einer weiteren Eskalation. Anstatt zu reflektieren und einfach auf Distanz zu seiner Mutter zu gehen, bringt er sie im Krankenhaus um, indem er ihr ein Kissen aufs Gesicht drückt (vgl. Phillips 2019).

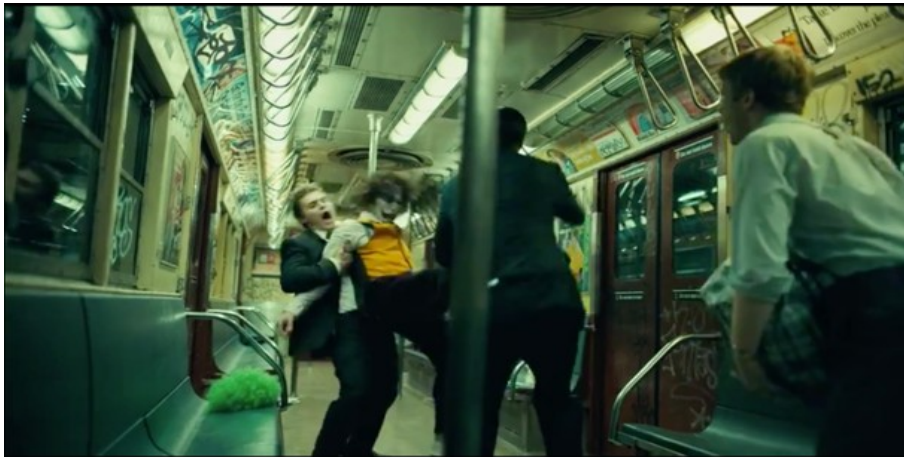


Abbildung 8: Todd Phillips, *JOKER* – TC: 00:32:05.690

© Warner Brothers

Anknüpfend an das in der *Murray Franklin Show* gezeigte Video von Arthurs Auftritt im Comedy-Club wird Arthur, wegen großer Resonanz, in die Sendung eingeladen. Vor der Show besuchen seine Ex-Arbeitskollegen Gary und Randall ihn zu Hause und Arthur tötet nun auch Randall, weil dieser ihm in den Rücken gefallen ist. Vor seinem Auftritt bei Murray Franklin färbt er sich die Haare grün und malt sich (s)ein Clownsgesicht auf, womit die Kunst- und Spielfigur *JOKER* als Alter Ego von Arthur allererst entsteht.



Abbildung 9: Todd Phillips, JOKER – TC: 00:33:31.099

© Warner Brothers

Als der *JOKER* dann bei Murray in der Show sitzt, macht dieser sich weiter über ihn lustig. Währenddessen wird dem *JOKER* bewusst, wie sehr seine Taten zu den revolutionären Aufständen in der Stadt beigetragen haben und er gibt die Subway-Morde in aller Öffentlichkeit zu. Er sagt Murray was er für ein schrecklicher Mensch ist und zeigt damit ebenfalls, dass ihm bewusst ist, dass Murray ihn nur eingeladen hat, um sich auf seine Kosten lustig zu machen

JOKER: How about another joke, Murray? What do you get when you cross a mentally-ill loner with a system that abandons him and treats him like trash? (pulls Randall's gun) I'll tell you what you get. You get what you fucking deserve,-- " (Phillips 2019: TC: 01:44:47.707 – TC: 01:45:03.483; Phillips/Silver 2018: 113).

Daraufhin schießt der *JOKER* Murray vor laufender Kamera kaltblütig in den Kopf (vgl. Phillips 2019).



Abbildung 10: Todd Phillips, *JOKER* – TC: 01:45:03.721

© Warner Brothers

Anders als erwartet wird der Mörder im Clownskostüm von der Gesellschaft nun aber gefeiert. Die drei getöteten *Wall Street*-Banker repräsentieren aus marxistischer Perspektive die gänzlich deregulierten Finanzmärkte und damit die „reiche herrschende Klasse“, also eine dekadente und rücksichtslose Bourgeoisie, wobei die (repräsentative) Clown-Maske des *JOKERS* für all die Gedeimütigten steht, die ja auch von Thomas Wayne als „Clowns“ abgetan wurden. Die Maske steht von genau jenem Zeitpunkt an für (radikalen) *Widerstand*, in dem Arthur zum *JOKER* wird, weil er Gewalt gegen Gewalt setzt (vgl. Phillips 2019).

In einem Fernsehinterview äußert sich Thomas Wayne in der Folge zu den Morden an den drei Mitarbeitern von *Wayne Investments*. Der Nachrichtensprecher hält in diesem Zusammenhang fest:

[t]here now seems to be a groundswell of anti-rich sentiment in the city. It's almost as if our less fortunate residents have taken the side of the killer (Phillips 2019: TC: 00:38:46.315 – TC: 00:38:53.982; Phillips/Silver 2018: 41).

Er fragt ebenfalls nach einem Kommentar zu der Maskierung des Täters woraufhin Wayne antwortet:

It makes total sense to me. What kind of coward would do something that cold-blooded? Someone who hides behind a mask. Someone who's envious of those more fortunate than themselves, yet too scared to show their own face. and until those kind of people change for the better, those of us who've made something of our life, will always look at those who haven't as nothing but clowns. (Phillips 2019: TC: 00:39:07.157 – 00:39:33.032)

In der Folge gehen immer mehr Menschen, als Reaktion auf Waynes Aussage, auf die Straßen. Es kommt zu immer mehr Demonstrationen gegen die Reichen und gegen Thomas Wayne persönlich. Durch die Handlungen des *JOKERS*, hat sich somit eine Bewegung gegen die herrschende Klasse gebildet und er *repräsentiert* mit seiner Maske den kollektiven Widerstand der Bevölkerung von *Gotham City*. Damit hat die Kunst- und Spielfigur *JOKER* (unbewusst) eine Revolution freigesetzt, die (spätestens) am Ende des Films die (Un-)Ordnung von *Gotham City* radikal in Frage stellt, weil sie im Grunde nur mit Gewalt aufrechterhalten werden konnte. Nach Marx handelt es sich bei dieser widerständigen Masse um die ausgebeuteten Proletarierinnen und Proletarier, die sich mit dem Ziel gegen die Bourgeoisie – und damit gegen die Eigentumsverhältnisse – erheben, das Bürgertum zu stürzen und im besten Fall eine klassenlose Gesellschaft zu etablieren (vgl. Marx/Engels 1848: 470–481). Die Menschen erheben sich also im Sinne Marx' gegen die Bourgeoisie und der *JOKER* wird dabei zum Symbol des Widerstands.



Abbildung 11: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:51:40.725

© Warner Brothers



Abbildung 12: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:52:05.801

© Warner Brothers

2.3 Gesellschaftskritik bei Todd Phillips

*If it was me dying on the sidewalk you'd walk right over me!
I pass you every day and you don't notice me. (...)
Nobody thinks what it's like to be the other guy (...)*

(Phillips 2019: TC: 01:43:11.690 – TC: 01:43:56.145;
Phillips/Silver 2018: 111)

Todd Phillips *JOKER – an origin* macht auf verschiedenen Ebenen auf die Missstände innerhalb einer dekadenten und neoliberal devastierten Gesellschaft aufmerksam und kann somit ganz im Sinne der Ideologiekritik als *Gesellschafts-* und d. i. *Systemkritik* gelesen und gesehen werden. Phillips Kritik zeigt damit gesellschaftliche Ungleichheiten auf, welche auch angesichts der gegenwärtigen Krise augenfällig sind. In *Gotham City* leben – wie oben bereits gezeigt – immer mehr Menschen am Existenzminimum, die bürgerliche Ordnung löst sich auf und der Streichung von Sozialleistungen entspricht die massige Unruhe der Streiks. Aufgrund der zunehmend prekären Lage steigt innerhalb der Stadt die Anspannung immer mehr und es kommt zu (gewalttätigen) Revolten, Demonstrationen und Ausschreitungen (vgl. Phillips 2019). Die alltägliche Lage in *Gotham City* ist also buchstäblich *kritisch*.

In einer seiner Late-Night-Shows hat Murray Franklin ein Video von *JOKERS* Auftritt im Comedy-Club gezeigt und sich – wie bereits erwähnt – über ihn lustig gemacht. Wegen großer Resonanz hat er den *JOKER* dann in seine Liveshow eingeladen. Als Murray, der zu Beginn des Films das Vorbild des *JOKERS* war, sich weiterhin lustig macht, kommt der *JOKER* an einen Punkt, an dem ihm alles egal ist:

Okay. It's been a rough few weeks Murray. Ever since I killed those three Wall Street guys (...) I've got nothing left to loose, Murray. Nothing can hurt me anymore. My life is nothing but a comedy. (Phillips 2019: TC: 01:41:08.660 – TC: 01:42:02.397; Phillips/Silver 2018: 110)

Er amüsiert sich nun seinerseits darüber, dass er die drei jungen Männer umgebracht hat und zeigt – in Amerika auch juristisch nicht unwichtig – keinerlei Mitgefühl, geschweige denn Reue. Er ist aufgebracht und sagt, dass er es leid sei, dass das System und die Menschen die darin leben entscheiden was richtig oder falsch, witzig oder nicht witzig ist. Murray schließt daraus, dass er die drei Männer umgebracht hat, um eine Bewegung zu starten, worauf der *JOKER* trocken entgegnet:

C'mon, Murray, do I look like the kind of clown who could start a movement? I killed those guys because they were awful. Everybody's awful these days. It's enough to make anyone crazy. (Phillips 2019: TC: 01:42:42.331 – TC: 01:42:55.268; Phillips/Silver 2018: 110)

Mit genau dieser Aussage kritisiert der *JOKER* die gesamte Gesellschaft Gothams. Er hält ihr gewissermaßen einen Spiegel vor und macht sie auf Missstände aufmerksam, welche sie bisher (mehr oder weniger) erfolgreich ignorieren konnte. Genau dieser *kritische* Punkt – an dem auch symbolisch Gewalt gegen Gewalt steht, weil eine Gesellschaft nicht mehr fähig ist im Anderen das Andere zu *inkludieren* – ermöglicht u. a. eine Aktualisierung der Inhalte von Todd Phillips *JOKER – an origin* angesichts der COVID-19-Krise.

Denken wir in diesem Sinne an andere Hollywoodfilme, in welchen der Bösewicht als maßgeblicher Protagonist agiert (z. B. Max Peltier in *Strange Days* von Kathryn Bigelow oder im Batman-Universum Bane aus *The Dark Knight Rises* von Christopher Nolan etc.), fällt schnell auf, dass der *villain* oft genug eben jene Person ist, welche die *Wahrheit* über die brutale und exklusive amerikanische Klassengesellschaft sagt. Demnach ist die – sich schlussendlich auf die amerikanische *Revolution* stützende – *Kritik*, welche Phillips im Film durch den *JOKER* äußert auch direkt mit dem Begriff und der Sache des *Klassenkampfes* verbunden. Denn wir können festhalten, dass seit langer Zeit die Bedürfnisse und Anliegen der Arbeiterinnen und

Arbeiter schlicht vergessen werden und der Arbeiterklasse in allen Wortbedeutungen Gelder (und d. h. Löhne) gestrichen werden, was auch und gerade zur aktuellen Stunde, (leider) immer noch auf die USA zutrifft.

3. Verkehrte Welt: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten

Hervorzuheben bleibt, dass der *JOKER* mehrfach versucht sein Leben an die normativen Vorgaben seiner Gesellschaft, anzupassen, indem er die dafür notwendigen Strategien anwendet. Arthur Flecks bzw. *JOKERS* Leben kann deshalb, im Sinne der Spieltheorie, als ein Spiel beschrieben werden in welchem er die Fähigkeit besitzt, verschiedene „Charaktermasken“ aufzusetzen. „Marx bezeichnet jenen Teil in uns, der die Dinge berechnet und vergleicht als Charaktermaske“ (Scheuringer 2006: 12). Wenn die „Charaktermaske“ (Marx) des *JOKERS* das Verhältnis von „Normalität“ und „Pathologie“ unterwandert, dann kann Phillips Streifen auch im Sinne einer verkehrten und sich verkehrenden Welt gedeutet werden. Deshalb wird im Folgenden versucht mit Hilfe des *Konzepts der Karnevalisierung* von Michail Bachtin das Lachen des *JOKERS* auf einer weiteren analytischen Ebene in den Kontext der – in diesem Beitrag einleitend zusammengefassten – Gesellschafts- und Kapitalismuskritik zu setzen. Durchaus im (psychoanalytischen) Sinne des Freudomarxismus soll anschließend Sigmund Freuds „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ (1905/2016) zur Analyse der Bedeutung des Witzes in Todd Phillips Film angesetzt werden. Wofür steht mithin das Auslachen und Lachen des *JOKERS*?

Schon dem mittelalterlichen Lachen wurde ein unverkennbar universeller Charakter zugesprochen. Bachtin hält dazu fest: „Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt, seine

Gegenkirche gegen die offizielle Kirche, seinen Gegenstaat gegen den offiziellen Staat“ (Bachtin 1990: 32). Vor allem und intensiv offenbart sich der universelle Charakter des Lachens in den brauchtümlichen, sich äußernden Formen des Karnevals und seinen dazugehörigen Parodien. Das mittelalterliche Lachen wurde immer in einen Zusammenhang mit *Freiheit* gebracht, wobei die Freiheit des Lachens aber, wie jede Freiheit, zwar relativ war aber niemals aufgehoben wurde (vgl. ebd.: 32f.). „Mit dem Universalismus und der Freiheit des mittelalterlichen Lachens hängt seine dritte Eigenart zusammen: die wesentliche Verbindung des Lachens mit der nichtoffiziellen Wahrheit des Volkes“ (ebd.: 34f.). Das Lachen verhalf dem mittelalterlichen Menschen dazu, über die Furcht gegenüber dem autoritären System zu siegen (vgl. ebd.: 34).

Indem das mittelalterliche Lachen die Angst vor dem Geheimnis, vor der Welt und vor der Macht besiegte, deckte es furchtlos die Wahrheit über Welt und Macht auf. (...) Träger dieser Wahrheit war neben anderen auch der mittelalterliche Narr. (ebd.: 37)

Bachtin beschreibt das Lachen als eine wesentlich innere Form und nicht als primär äußere. Ihm zu Folge kann das Lachen nicht in Ernst umgewandelt werden, „ohne den Inhalt der sich im Lachen eröffnenden Wahrheit zu vernichten oder zu entstellen“ (ebd.: 28). Der Karneval gilt als eines der schwierigsten und gleichzeitig interessantesten Probleme innerhalb der Kulturgeschichte. In ihm ist jede Person eine aktiv handelnde, da der Karneval gelebt werden muss. Beim karnevalistischen Leben handelt es sich um ein Leben, welches sich vom Gewöhnlichen abhebt (vgl. ebd.: 47f.). „Der Karneval ist die umgestülpte Welt“ (ebd.: 48). All jene Gesetze, Beschränkungen und Verbote, welche den Alltag beherrschen, werden – wie angesichts der Spielkarte und der Kunstfigur *JOKER* – für die Periode des Karnevals aufgehoben. Davon ist ebenfalls die ständische hierarchische Ordnung und mithin alle Ungleichheiten zwischen den Menschen betroffen (vgl. ebd.: 48):

Der Karneval bildet in einer konkret-sinnlichen, in einem Mischbereich von Realität und Spiel erlebten Form einen neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch aus, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegensetzt (ebd.: 48).

Das Lachen, welches aus dem Karneval hervorgeht, wird von Bachtin als Karnevalslachen bezeichnet. Es bezieht sich auf das Höchste, nämlich „auf die Abfolge der Gewalten und der Wahrheiten, auf den Wechsel der Weltordnung“ (ebd.: 54). Des Weiteren setzt er das Karnevalslachen mit der karnevalistischen Natur der Parodie in Zusammenhang. Die Parodie war, schon in der Antike, untrennbar vom Weltempfinden des Karnevals (vgl. ebd.: 54). „Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und decouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt. Deswegen ist sie ambivalent“ (ebd.: 54).

Inmitten der Karnevaltheorie kondensiert sich auch nach Bachtin der Klassenkampf. Die Revolution am Ende von *JOKER* kann also in diesem Sinne als eine von Bachtin beschriebene, „verkehrte Welt“ bezeichnet werden. So ist auch nach Hannah Arendt das Ziel jeder Revolution die Freiheit:

Und in einer solchen sich über die ganze Erde erstreckenden (sic!) Situation gibt es nichts mehr, wofür es sich zu kämpfen lohnte, als das, was das Älteste ist und von allem Anfang an, jedenfalls im Abendland, das eigentliche Wesen von Politik bestimmt hat – nämlich die Sache der Freiheit gegen das Unheil der Zwangsherrschaft jeglicher Art. (...) daß das Ziel der Revolution heute wie seit eh und je nichts anderes sein kann als eben Freiheit. (Arendt 1963/1974: 9f.)

Schaut man sich nun kurz die *JOKER*-Spielkarte an, dann ist die Herkunft dieser bis heute ebenso ungewiss wie faszinierend (vgl. Talbot 2019: 218). Der *JOKER* gilt im Kartenspiel als Trumpfkarte, welche die höchsten Karten ersetzen und dem Spieler zum Sieg verhel-

fen kann. Im modernen Kartenspiel kann der *JOKER* eine beliebige Karte ersetzen. Für die Namensherkunft gibt es zwei Theorien. Zum einen soll der Name vom deutschen Kartenspiel Euchre-Spiel abstammen, welches um 1840 als Spiel in die USA gelangte. Dadurch, dass der Name im englischen schwer auszusprechen ist wurde daraus „Euker“ oder „Yuker“, woraufhin der Begriff „Joker“ abgeleitet wurde (vgl. ebd.: 218). Die andere Theorie geht davon aus, dass „sich der Name »Joker« einfach von dem englischen Wort *Joke* (»Scherz«) herleitet, dessen lateinischer Ursprung *locus* »Spaß« oder »Witz« bedeutet“ (ebd.: 218). Gegenwärtig gibt es keine standardisierte Form für den *JOKER*, jedoch wird er meist als Narr oder Possenreißer (Faxenmacher; Clown) dargestellt (vgl. ebd.: 218). Dem *JOKER* werden also zwei Bedeutungen zugeschrieben: die Anpassungsfähigkeit und gleichzeitig der Narr, welcher sich der Norm nicht unterwerfen lässt (Traum-Deutung o. J.).

Auch der *JOKER* hat das Bedürfnis nach *Freiheit*, so wie die Proletarierinnen und Proletarier in der Gesellschaft *Gotham Citys*, die sich gegen die Bourgeoisie erheben. Wie bei der Spielkarte *JOKER* (dt. oft *Jolly*), die für jede andere Karte im Spiel eingesetzt werden kann, tritt die Charaktermaske *JOKER* dabei gleichsam allegorisch für jede einzelne unterdrückte Person ein, kehrt dabei – so wie die englische, amerikanische, französische oder russische Revolution – im Bachtinischen Sinne die Verhältnisse um und bringt sie „spielerisch“ aus dem Gleichgewicht. Genau darin besteht auch das (unbewusste) Ziel des *JOKERS*. Durch seine *irrationalen Entscheidungen* bringt er einen Teil der Gesellschaft dazu, sich der etablierten (Eigentums-)Ordnung zu widersetzen, hat es damit (vielleicht) geschafft, die verkehrte Welt von *Gotham City* auf den (revolutionären) Punkt zu bringen und damit eben *umzukehren* (vgl. Phillips 2019).

Insofern kann auch aus der Sicht der Psychoanalyse „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ (Freud 1905/2016) angesichts

des *JOKERS* und unter Berufung auf Sigmund Freud analysiert werden. Zunächst bezieht sich Freud in seiner Arbeit auf K. Fischer, welcher den Witz bezeichnender Weise als ein „spielendes“ Urteil definierte (vgl. Freud 2016: 7). In der Folge nimmt Freud Fischers Aussage auf, „daß der Witz etwas Verborgenes oder Verstecktes hervorholen müsse“ (Fischer 1889 zit. n. Freud 1905/2016: 11). In diesem Sinne stellt Freud dann eine Verbindung zwischen dem Witz und seiner „Traumdeutung“ (Freud 1899/1900) her. Denn nach Freud können die beiden Stadien der *Traumarbeit*, das Herabsinken eines vorbewussten Gedankens zum Unbewussten, sowie die unbewusste Bearbeitung auf die Witzbildung angewandt werden (vgl. Freud 1905/2016: 199). „Ein vorbewußter Gedanke wird für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen und deren Ergebnis alsbald von der bewußten Wahrnehmung erfaßt“ (ebd.: 199). Demnach kommt es also durch das Fallenlassen eines Gedankenganges dazu, dass ein Witz unbewusst auftaucht (vgl. ebd.: 202).

Wenn man Freuds Theorie des Witzes weiterdenkt, expliziert sich im Witz (unbewusst) immer eine *Wahrheit* in Bezug auf die Gesellschaft. Freuds Idee des Witzes lässt sich genau deshalb auf die Charaktermaske des *JOKERS* beziehen. Aus psychoanalytischer Perspektive bringt der *JOKER* mit seinem exzessiven Grinsen und Lachen die Ernsthaftigkeit des Witzes auf den Punkt. Analysieren wir ganz in diesem Sinne das Beispiel von *JOKERS* Auftritt im Comedy-Club, so wird klar, dass seinen „Witzen“ eigentlich Tatsachen entsprechen, aber eben, weil sie sehr ernst sind, beim Publikum nicht als Witz ankommen:

(trying to stop himself from laughing)– good evening, hello. (deep breath; trying to stop laughing)
Good to be here. (keeps cracking up)
I, I hated school as a kid. But my
mother would always say,– (bad imitation of his mom, still laughing)
“You should enjoy it. One day you’ll have to work for a living.” (laughs)

“No I won’t, Ma. I’m gonna be a comedian!”

Dead silence. Except for Joker, who’s still cracking up. (Phillips/Silver 2018: 43)

Da die Menschen nicht über *JOKERS* Witze lachen, markieren sie eine permanent *verdrängte* und *unbewusste* Wahrheit. Ganz in diesem Sinne ist nur eine Revolution in der Lage, die gesellschaftlichen Verhältnisse umzukehren. Der Stand-Up-Comedian *steht* also buchstäblich (gegen das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse) *auf*, artikuliert die *Wahrheit* über den Witz und hält der Gesellschaft damit einen Spiegel vor. Ist der *JOKER* damit vielleicht gar nicht so krank, wie die von ihm kritisierte Gesellschaft und handelt es sich vielmehr bei ihr selbst um eine vollkommen verkehrte und verrückt gewordene Welt?

4. Die Welt ist nur ein Spiel: Spieltheoretische Aspekte

Nach einer kurzen Beschreibung und Analyse des Filmes *JOKER – an origin* kann festgehalten werden, dass der *JOKER* und die Gesellschaft Gothams in einer dialektischen Wechselwirkung zueinander stehen, in der das Gleichgewicht der gesamten Kultur auf dem Prüfstand steht. Die Spieltheorie, welche 1926 von John von Neumann als *Theorie der Gesellschaftsspiele* begründet wurde, stellt – wie bereits mehrfach angedeutet – dahingehend und deshalb ein weiteres spannendes Instrument zur Analyse der „spielerischen“ Wechselwirkung in *JOKER* dar. Denn die Spieltheorie beschäftigt sich allgemein mit der Analyse und Beschreibung von Spielen und stellt damit ein Instrument zur Analyse von Kooperationen und Konflikten zur Verfügung (vgl. Kanzow/Schwartz 2018: V; Holler et al. 2019: vii). „Spieltheorie ist das Studium der strategischen Interaktion“ (Pastine et al. 2018: 6).

Eine solche strategische Interaktion kann im wahren Leben jedoch sehr kompliziert sein, denn unser Gegenüber wird in der menschlichen Interaktion nicht nur durch unsere Entscheidungen beeinflusst, sondern ebenfalls durch unsere Ausdrucksweise und unser Auftreten. Alles in allem geht die Spieltheorie immer von *Rationalität* aus, wobei das menschliche Verhalten eher mit beschränkter Rationalität beschrieben werden sollte (vgl. Pastine et al. 2018: 7ff.). Die einzelne Akteurin/der einzelne Akteur soll also eine Strategie wählen, mit welcher er/sie ein, für ihn/sie, gutes Spielergebnis erzielt, wobei die Entscheidungen der Mitspieler mitberücksichtigt werden müssen (vgl. Schlee 2004: 10). Als ein grundlegendes Konzept der Spieltheorie gilt das, vom amerikanischen Mathematiker John Nash begründete, Nash-Gleichgewicht. Beim Nash-Gleichgewicht handelt es sich um ein rationales Erwartungsgleichgewicht (vgl. Pastine et al. 2018: 30ff.). Die Idee des Nash-Gleichgewichts ist einfach und eindrucksvoll: Im Gleichgewicht wählt jeder vernünftige Spieler seine beste Antwort auf die Wahl des anderen Spielers. Das heißt, er oder sie entscheidet sich für die beste Aktion angesichts dessen, was der andere Spieler tut (ebd.: 31).

Im Sinne der Spieltheorie kann Arthur Flecks Leben und insbesondere das des *JOKERS* – wir denken freilich durchgängig an die *Spielkarte* – ebenfalls als ein Spiel beschrieben werden. Arthur wird in seinem alltäglichen Leben Konfliktsituationen zwischen unterschiedlichen Akteurinnen und Akteuren ausgesetzt und muss nach Strategien suchen, um mit den jeweiligen Situationen umzugehen und diese zu bewältigen (vgl. Phillips 2019).

Am Anfang des Films wendet Arthur Strategien an, mit denen er versucht, sich der Gesellschaft und deren Vorgaben anzupassen. Er hat einen festen Job, geht regelmäßig zu den Gesprächen mit der für ihn zuständigen Sozialarbeiterin und nimmt seine Medikamente zur Behandlung seiner Psychosen ein. Immer wieder versucht er mit der

Gesellschaft ins *Gleichgewicht* zu treten, was ihm jedoch aufgrund etlicher Rückschläge nicht gelingt, weil die Exklusion seiner Randständigkeit derart brutal ist. Regelmäßig wird ihm bewusst, dass er „nicht normal“ ist und daher eben nicht zur Gesellschaft gehört. Wenn es Arthur gelungen wäre, durch das Treffen und Anwenden von *rationalen Strategien* und *Entscheidungen* nicht an den Rand der Gesellschaft gerückt zu werden, sondern stattdessen mit der Gesellschaft ins Gleichgewicht zu treten, dann wäre es im Sinne der Spieltheorie zu einem Nash-Gleichgewicht gekommen. Dadurch, dass aber jeder Versuch mit der Gesellschaft ins Gleichgewicht zu treten und jede rationale Handlung scheitert, entscheidet Arthur sich dafür, entgegen aller gesellschaftlicher Erwartungen zu handeln. Damit entscheidet er sich im Grunde dafür, *irrationale* Strategien zu treffen (vgl. Phillips 2019). Nebenbei sei auch bemerkt, dass selbst der große Mathematiker John Nash Zeit seines Lebens unendliche Schwierigkeiten hatte in diesem (psychischen) Sinn im Gleichgewicht zu bleiben, wie auch die Verfilmung seines Lebens *A Beautiful Mind* (2001) von Ron Howard auf der Kinoleinwand sichtbar macht(e).

Arthur gibt sich aber trotz allem Mühe, im Sinne der *Homöostase* seines psychischen Systems, ein Gleichgewicht zwischen ihm und der Gesellschaft herzustellen. Aufgabe der Homöostase ist es, dass Sender und Empfänger sich auf Augenhöhe gegenüber stehen „und Systeme bzw. Strukturen sich konstant aus sich selbst heraus reproduzieren und durch das Blockieren von Störungen und Störfunktionen wiederholend „selbst‘ (re-)stabilisieren“ (Barberi 2018: 11). In diesem Sinne reguliert sich eine Gesellschaft durch das sukzessive Treffen von (interaktiven) Entscheidungen, immer wieder selbst.

Arthurs erste *irrationale* – also nicht „normale“ – Entscheidung trifft er, als er die drei Wall Street-Banker in der Subway erschießt, nachdem sie ihn angegriffen haben. Mit dem Ändern seiner Strategie, verändert sich auch seine Rolle innerhalb der Gesellschaft und wechselt

vom „normalen“ Bürger zur Rolle des Verbrechers (engl. *villain*). Durch die Umstellung der Strategien und der damit einhergehenden *irrationalen* Entscheidungen entsteht ein (doppeltes) Ungleichgewicht innerhalb der Gesellschaft. Dadurch, dass Arthur, wegen ewiger Rückschläge, aufgegeben hat Strategien anzuwenden, um ein Gleichgewicht mit der Gesellschaft herzustellen, bleiben sie im *Ungleichgewicht* und führen zu *Systemkritik* im Sinne der Revolution. Hinzukommt, dass aus diesem Ungleichgewicht heraus und aufgrund von Arthurs Widersetzen aller Erwartungen, eine revolutionäre Widerstandsbewegung entsteht, welche sich gegen „die Reichen“, also die herrschende Klasse *Gotham Citys* stellt. Durch Arthurs Handeln hat sich mit dem *JOKER* ein neuer Akteur und d. h. hier *Spieler* herauskristallisiert, dessen Charaktermaske für alle Ausgebeuteten entsteht. Damit tritt der *JOKER* mitsamt der revolutionären Widerstandsbewegung *ins Spiel* mit der Gesellschaft ein. Wegen Arthurs Änderung der Strategien und der Gründung der Widerstandsbewegung *kippt* das Gleichgewicht in der Gesellschaft und am Ende des Films kann – ganz im Sinne Georg Friedrich Wilhelm Hegels bzw. Karl Marx' – auf ihre revolutionäre dialektische „Aufhebung“ verwiesen werden (vgl. Phillips 2019).

Durch den „irrationalen“ Strategiewechsel *verändert* sich Arthur. Er nimmt die Rolle des Bösewichts ein und entscheidet sich dabei für die Kunst- und *Spielfigur* *JOKER*. Mit dieser Entwicklung, welche in Wechselwirkung mit der Gesellschaft steht, gelingt es ihm auch im Sinne einer *Regelverletzung* zu provozieren. Zum ersten Mal wird Arthur in seiner Rolle als *JOKER* gehört. Er hält – wie oben erwähnt – der neoliberalen/kapitalistischen Gesellschaft einen Spiegel vor und macht sie auf ihre Grausamkeit und die Brutalität der Exklusion aufmerksam:

If it was me dying on the sidewalk you'd walk right over me! I pass you every day and you don't notice me. (...) You think men like

Thomas Wayne, men at ease, ever think what it's like to be a guy like me? To be anybody but themselves. They don't! (Phillips 2019: TC: 01:43:11.911 - TC: 01:43:17.266; Phillips/Silver 2018: 111)

Am Ende des Films befinden sich alle Akteurinnen und Akteure in einem *Ungleichgewicht*. *JOKER* steht im Ungleichgewicht mit der Gesellschaft und auch die Widerstandsbewegung steht in einem – nicht homöostatischen – Ungleichgewicht mit der Gesellschaft. *JOKERS* Provokationen führen letztlich, entgegen aller Erwartungen, zu Sympathieempfindungen vonseiten der revolutionären Widerstandsbewegung und seine Charaktermaske wird zu deren Symbol (vgl. Phillips 2019).

Erst als der *JOKER* ins *Arkham State Hospital* eingeliefert wird, kann das Gleichgewicht im Spielfeld von *JOKER* gegen die Gesellschaft wiederhergestellt werden. Mit Rückblick auf das homöostatische System wurden die Störungen und Störfunktionen also blockiert und von der Gesellschaft wieder *(re)stabilisiert*. Das Ergebnis des Spiels, in dem die Gesellschaft und die Widerstandsbewegung Akteurinnen sind, bleibt offen. Gewinnt die Widerstandsbewegung und es kommt zur Revolution oder wird die Widerstandsbewegung von der Gesellschaft und/oder der in ihr wirkenden Mächte niedergeschlagen und damit das Gleichgewicht der Gesellschaft als Nash- Gleichgewicht wiederhergestellt?

Durch die Auseinandersetzung mit der Spieltheorie konnte gezeigt werden, dass diese in der Regel immer von Rationalität und damit auch von rationalen Entscheidungen ausgeht, die gleichzeitig als beschränkte Rationalität begriffen wird (vgl. Schlee 2004: 7ff.). „Rationale Entscheidungen folgen den Gesetzen der Logik, dem Kalkulus der Wahrscheinlichkeitstheorie oder der Maximierung des erwarteten Nutzens“ (Gigerenzer 2019: 2). Damit steht eine rationale Entscheidung immer in Relation mit einer *bewussten* Motivation zu einer Handlung. In Bezug auf den *JOKER* lässt sich, aufgrund und mit Be-

rücksichtigung seiner schweren Psychosen deshalb die Frage aufwerfen, inwieweit Arthur, beziehungsweise der *JOKER*, sich bewusst ist, welche Entscheidungen er trifft. Kann man davon ausgehen, dass der *JOKER* sich immer bewusst für eine Handlung/Strategie entscheidet oder wird er, bei seinen teilweise stark *irrationalen* Entscheidungen, unbewusst zu diesen hingetrieben? In diesem Sinne kann, im Gegensatz zur *Rational Choice Theory*, im Falle des *JOKERS*, die Idee von einer *Irrational Choice Theory* aufgeworfen und zur Diskussion gestellt werden.

Das Ende des Films lässt den Zuschauerinnen und Zuschauern einigen Interpretationsspielraum, da er – typisch für das amerikanische Fortsetzungskino – mit einem *Cliffhanger* endet. Am Ende des Films sitzt der *JOKER* in einem Gesprächsraum im *Arkham State Hospital*. Er hat einen Lachanfall und sitzt, wie zu Beginn des Films, einer Sozialarbeiterin gegenüber. Die (psychiatrischen) Kreise schließen sich (wieder). Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird ein Rückblick gezeigt, in welchem zu sehen ist, wie Thomas Wayne und dessen Frau vor den Augen ihres Sohnes Bruce (also dem künftigen *Batman*) erschossen werden. Der *JOKER* lacht und tanzt – untermalt von Frank Sinatras *That's life* – durch die Klinik und aus dem Bild (vgl. Phillips 2019: TC: 01:52:34.310 – TC: 01:54:21.054). Und alles beginnt von vorne ...

Mit dem Ende des Films bleiben bei den Zuschauerinnen und Zuschauern damit einige Fragen offen. Freut sich der *JOKER* etwa über den Tod von Thomas Wayne? Leidet er vielleicht auch, wie seine (Adoptiv-)Mutter an paranoider Schizophrenie und hat er sich alles, was passiert ist, nur vorgestellt und sich eine eigene *psychotische* Parallelwelt geschaffen?

5. Der JOKER und (s)ein Bezug zur Covid-19-Pandemie?

Das Jahr 2020 ist geprägt durch die COVID-19 Pandemie, denn das Virus hat die gesamte Welt, gewissermaßen über Nacht, sozial als auch medial verändert und sie in eine gesundheitspolitische, wirtschaftliche und auch (medien-)pädagogische Krise gestürzt. Im folgenden Kapitel wird versucht die Auswirkungen der Corona-Pandemie mit Hilfe der Gesellschaftskritik aus *JOKER – an origin* zu analysieren. Überblicken wir den gegenwärtigen Stand der Dinge, so lässt sich erkennen, dass COVID-19 die negativen Aspekte des Neoliberalismus wie in *JOKER* verschärft und sichtbarer gemacht hat. „Seit Ausbruch der Virus-Krise haben rund 30 Millionen Amerikaner ihren Job verloren“ (Tagesschau 2020a). Auffällig ist dabei, dass in den USA überdurchschnittlich viele Menschen afroamerikanischer Abstammung am COVID-19 sterben und damit sogar der Klassencharakter des Virus argumentiert werden kann. Dies hat zum einen strukturelle Gründe, da die betroffenen Personen häufig in Jobs arbeiten, bei denen *Home-Office* nicht möglich ist (wie beispielsweise im Supermarkt, beim Busfahren). Nach Angaben der *Kaiser Family Foundation* haben 11,5 % der Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner – so wie die meisten Bewohnerinnen und Bewohner von *Gotham City* – keine Kranken-/ Sozialversicherung, wodurch sie sich – so wie Arthur Fleck – Arztkosten nicht leisten können und als Folge zu spät oder gar nicht zu Ärztinnen, Ärzten, Therapeutinnen, Therapeuten oder Sozialarbeiterinnen und -arbeitern gehen können (vgl. Süddeutsche 2020). „Corona macht soziale Unterschiede sichtbar“ (Tagesschau 2020b) und hat gleichzeitig ob der globalen Gefahr für alle Menschen auch eine egalitäre Rolle.

Angesichts von COVID-19 bedeutet das – neben der klassenspezifischen Möglichkeiten, sich Tests überhaupt leisten zu können –, dass noch mehr Menschen in die Arbeitslosigkeit geraten und – mit Marx gesprochen – der Unterschied zwischen den Proletarierinnen bzw.

Proletariern und der Bourgeoisie noch größer wird. Die Sterberate, welche die Pandemie in der fiktiven *Gotham City* mit sich bringen würde, ist gar nicht vorstellbar, wenn sie doch heute in den USA wirklich bei 117,676 (Stand 14. Juni 2020) Menschen liegt (vgl. Worldometers 2020).

Analysieren wir mithin die aktuelle und äußerst gravierende Situation in den USA, stellt sich die Frage, warum die Corona-Krise Europa weniger hart getroffen hat als die USA, wenn doch auch in Europa das neoliberale Wirtschaftssystem dominiert? Auch in Österreich sind die Arbeitslosenzahlen seit Beginn der COVID-19-Krise auf 571.477 Personen angestiegen und liegen damit nun bei 12,8 % (vgl. Vienna.at). Im Gegensatz zu den USA konnten innerhalb der Europäischen Union viele Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer in Kurzarbeit geschickt werden, so dass die Arbeitslosigkeit doch reduziert werden konnte. Hierfür hat die EU Hilfszahlungen von 500 Milliarden Euro mobilisiert (vgl. Tagesschau 2020c). Arbeitslosengelder und Kurzarbeit sind Beispiele für automatische Stabilisatoren. Diese sogenannten, in Europa existierenden, automatischen Stabilisatoren sollen die (Wirtschafts-)Krise abfedern, wobei sich derzeit im Sinne Marxens die Frage stellt, ob das System der kapitalistischen Produktionsweise noch durch *rational choices* im Gleichgewicht gehalten werden kann. In den USA sind derartige Stabilisatoren quasi nicht vorhanden. In *Gotham City* dominiert, wie heute in New York oder Los Angeles, ein brachial entfesselter Kapitalismus, indem der Sozialstaat auf ein absolutes Minimum reduziert ist (vgl. WIFO 2020).

Bereits im 19. Jahrhundert gab es Untersuchungen zum Verhältnis von Kapitalismus und Wohlfahrt. Die liberalen Ökonomen sahen, aufgrund der steigenden Anzahl eigentumsloser Menschen, eine Gefahr für die Demokratie und befürchteten eine Politisierung des Verteilungskampfes und eine Marktverzerrung durch das allgemeine Wahlrecht. Für sie war ein Höchstmaß an Marktfreiheit die Lösung für

Gleichheit und Wohlstand (vgl. Esping-Andersen 1990: 9ff.). Damit war der Wohlfahrtsstaat geboren, welcher Esping-Andersen (1990) wie folgt beschreibt:

A common textbook definition is that it involves state responsibility for securing some basic modicum of welfare for its citizens (ebd.: 19). The welfare state is not just a mechanism that intervenes in, and possibly corrects, the structure of inequality; it is, in its own right, a system of stratification. It is an active force in the ordering of social relations. (ebd.: 23)

Nach der Kategorisierung von Esping-Andersen lässt sich der Wohlfahrtsstaat der USA dem Regimetyp „liberal“ zuordnen. Es handelt sich demnach um ein Regime, in welchem den Einzelnen – angeblich –weniger Einschränkungen auferlegt werden und die Selbstverantwortung des Individuums unterstützt werden soll (vgl. Duden 2020). Die europäischen Wohlfahrtsstaaten hingegen, lassen sich eher zu den Regimetypen „sozialdemokratisch“ beziehungsweise „konservativ“ zählen (vgl. Esping-Andersen 1990:26ff.). Spielen die Märkte also verrückt? Und leben wir nicht in einer gänzlich verkehrten Welt?

6. Conclusio

*I used to think my life was nothing but a tragedy,
but now, now I realize it's all just a f*cking comedy*
(Phillips/Silver 2018: 86).

Ausgangspunkt des vorliegenden Artikels war die Frage, wie die mit dem *JOKER* sichtbare Gesellschaftsanalyse von *Gotham City* durchgängig auf das Phänomen der Krise bezogen ist und gleichsam prognostische Kraft entfaltet, wenn es um die aktuellen Bruchstellen des Spätkapitalismus und die devastierenden Wirkungen der neoliberalen Ökonomie geht.

Mit *JOKER – an origin* (2019) hat Todd Phillips – bewusst oder vielleicht auch unbewusst – eine Gesellschaftskritik auf die Kinoleinwände des frühen spätkapitalistischen 21. Jahrhunderts gebracht. Die Gesellschaft *Gotham Citys* und die Entwicklung von Arthur Fleck hin zur Kunst- und Spielfigur *JOKER*, stehen in enger Wechselwirkung zueinander. Arthur leidet an schweren Psychosen und ist depressiv. Zunächst wirkt die Gesellschaft nur negativ auf Arthur ein. Er wird von Jugendlichen überfallen und verprügelt, er verliert seinen Arbeitsplatz wegen Waffenbesitzes für den sein angeblicher Freund Randall, ihn verraten hat. Aufgrund von Sozialleistungskürzungen ist er gezwungen, seine Therapie zu beenden und seine Medikamente abzusetzen.

Hinzu kommt, dass er herausfindet, dass seine Mutter ihn von klein auf belogen und ihn adoptiert hat. Nachdem dann auch noch sein Idol Murray Franklin sich in seiner *Late-Night-Show* über den Auftritt von Arthur im *Comedy-Club* lustig macht, entscheidet sich Arthur dafür seine Strategie zu ändern. Anfangs bestand seine Strategie darin, ein Gleichgewicht zwischen sich und der Gesellschaft herzustellen. Dies gelingt ihm jedoch wegen der etlichen Rückschläge nicht. Als er wieder in eine Situation gerät in der drei *Wall Street*-Banker sich in der U-Bahn über ihn lustig machen, ihm seine Sachen wegnehmen und ihn schlagen, erschießt er die drei Männer kurzerhand. Damit hat er sich dazu entschlossen *irrationale Entscheidungen* zu treffen und von dem Moment an nimmt die Tragödie ihren Lauf. Arthur rächt sich an seiner Mutter und seinem angeblichen Freund Randall, indem er beide tötet. Arthur färbt sich die Haare grün und malt sich ein Clownsgesicht auf, womit die Kunst- und Spielfigur *JOKER* entsteht, als welche er bei Murray Franklin in der *Late-Night-Show* auftritt. Mit der weiteren Bloßstellung des *JOKERS* durch Murray Franklin kommt es dazu, dass der *JOKER* eine letzte irrationale Entscheidung trifft.



Abbildung 13: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:51:48.375

© Warner Brothers

Mit Bezug auf die Spieltheorie kann zusammengefasst werden, dass sich Arthur und die Gesellschaft von *Gotham City* in einem dialektischen (*Wechsel-Spiel*) befinden. Zu Beginn versucht Arthur, durch das Treffen rationaler Entscheidungen, ein homöostatisches Nash-Gleichgewicht zwischen ihm und der Gesellschaft, herzustellen. Als ihm dies jedoch aufgrund zahlreicher Rückschläge nicht gelingt, ändert er seine rationalen Entscheidungen (*rational choice theory*) zu irrationalen Entscheidungen, weshalb man die Idee einer *irrational choice theory* aufwerfen kann. Als der JOKER am Ende des Streifens ins *Arkham State Hospital* eingeliefert wird, wird auch das Gleichgewicht zwischen Arthur/JOKER und der Gesellschaft wiederhergestellt, indem er erneut pathologisiert wird. Durch sein „verrücktes“ Widersetzen gegenüber allen „normalen“ Erwartungen der Gesellschaft kommt es zwar zu einem Aufstand, dessen Ausgang allerdings offen bleibt. Setzt sich nun Ordnung oder Unordnung durch? Wird die Revolution eine neue Ordnung schaffen oder restabilisiert sich die alte Ordnung? Es ist also zum Ende hin nicht klar, ob ein (Nash-)Gleichgewicht zwischen der Gesellschaft und der Widerstandsbewegung wiederhergestellt werden kann/wird.

Todd Phillips *JOKER – an origin* bietet nach allem bisher Diskutierten eine gute Grundlage für eine an Gesellschafts- und Systemkritik orientierte Interpretation, in der – angereichert durch *Ideologiekritik* (Marx), *Sozialgeschichte* (Bachtin), *Psychoanalyse* (Freud) und *Spieltheorie* (Nash) Elemente neoliberaler Ökonomie isoliert und auf unsere gegenwärtige gesellschaftliche und kulturelle Konstellation bezogen werden können. So rückt *JOKER* eine sozialkritische und revolutionäre Perspektive in den Vordergrund und macht bewusst auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam. Angesichts der COVID-19 Krise hat der Film im Nachhinein prognostische Kräfte entfaltet, da er die aktuellen Bruchstellen des Spätkapitalismus sowie die negativen Auswirkungen der neoliberalen Ökonomie mehr als deutlich und damit sichtbar macht. So ist es möglich einige, wenn nicht sogar recht viele, der in *JOKER* sichtbaren Kritikpunkte auf unsere gegenwärtigen (westlichen) Gesellschaften zu beziehen. Demnach ist es also „unwichtig“, ob es sich beim *JOKER* und der Gesellschaft *Gotham Citys* um eine Fiktion handelt, weil die im Film sichtbaren *kritischen* Momente, in Zeiten von COVID-19 u. a. und nach wie vor auf die heutigen USA zutreffen. Der Film *JOKER – an origin* und die grinsende Charaktermaske Arthur Flecks verweisen damit – zwischen Fiktion und Realität – auf eine mehr als bittere und traurige soziale Wirklichkeit. Alles in allem ist *JOKER* also vielleicht gar nicht so krank, wie die Gesellschaft ihn darstellt, sondern nur ein grimassierendes *Spiegelbild* und eine verirrte *Repräsentation* derselben.



Abbildung 14: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:52:34.701
© Warner Brothers



Abbildung 15: Todd Phillips, JOKER – TC: 01:54:32.053
© Warner Brothers

Literatur

Arendt, Hannah (1963/1974): Über die Revolution, 2. Aufl., München: R. Piper & Co.

Bachtin, Michail M. (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt am Main: Fischer.

Barberi, Alessandro (2018): Performanz und Medienkompetenz. Dieter Baackes Grundlegung der Medienpädagogik als Diskurspragmatik, Philosophische Fakultät der Rheinisch- Westfälischen Technischen Hochschule Aachen: Dissertation, online unter: <http://publications.rwth-aachen.de/record/745830> (letzter Zugriff: 15.04.2020).

Behr, Alexander (2018): Marx und das Erbe des Marxismus, online unter: <https://orf.at/v2/stories/2436239/2434494/> (letzter Zugriff: 15.04.2020).

Duden (2020): Artikel „liberal“, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/liberal> (letzter Zugriff: 21.05.2020).

Esping-Andersen, Gosta (1990): The Three Words of Welfare Capitalism, Cambridge: Polity Press, 9–34.

ExtraTV (2020): Oscars 2020: The Complete Winners List! Online unter: <https://extratv.com/2020/02/09/oscars-2020-the-complete-winners-list/> (letzter Zugriff: 09.04.2020).

Filmstarts (2019): JOKER: Inhaltsangabe und Details, online unter: <http://www.filmstarts.de/kritiken/258374.html> (letzter Zugriff: 09.04.2020).

Freud, Sigmund (1905/2016): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, SEVERUS.

Geppert, Dominik (2002): Thatchers konservative Revolution: Der Richtungswandel der britischen Tories (1975–1979), München: Oldenbourg.

Gigerenzer, Gerd (2019): Rationales Entscheiden unter Ungewissheit ≠ Rationales Entscheiden unter Risiko, in: Fleischer, Bernhard/Lau-

terbach, Reiner/Pawlik, Kurt (Hg.): Rationale Entscheidungen unter Unsicherheit, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 1–14.

Holler, Manfred/Illing, Gerhard/Napel, Stefan (2019): Einführung in die Spieltheorie, 8. Aufl., Berlin: Springer Gabler.

Kanzow, Christian/Schwartz Alexandra (2018): Spieltheorie: Theorie und Verfahren zur Lösung von Nash- und verallgemeinerten Nash-Gleichgewichtsproblemen (Mathematik Kompakt), Cham: Springer Nature Switzerland.

Linksjugend [‘solid] (o. D.): Kapitalismus, online unter: <https://www.linksjugend-solid.de/positionen/kapitalismus/was-ist-kapitalismus/#nav-mobile> (letzter Zugriff: 15.04.2020).

Marx, Karl/Engels, Friedrich (1848): Manifest der kommunistischen Partei, in: Marx-Engels-Werke, Band 4; Berlin: Dietz; 461–493.

Müller, Henrik (2018): Der Kapitalismus geht zu Grunde, online unter: <https://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/karl-marx-und-das-ende-des-kapitalismus-kolumne-a-1205335.html> (letzter Zugriff: 25.04.2020).

Pastine, Ivan/Pastine, Tuvana/Humberstone, Tom (2018): Spieltheorie. Ein Sachcomic, Mülheim an der Ruhr: TibiaPress.

Phillips, Todd/Silver, Scott (2018): Filmskript: JOKER: an origin, online unter: <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/joker-2019.pdf>.

Phillips, Todd (2019): The Joker, USA: Warner Bros. Pictures.

Scheuringer, Martin (2006): Ich und meine Charaktermaske, in: Streifzüge Nr. 37/Juli 2006, 12–14.

Schlee, Walter (2004): Einführung in die Spieltheorie, Wiesbaden: Springer Fachmedien.

SPIEGEL ONLINE (2019): Superschurken-Blockbuster: „Joker“ stellt Milliardenrekord an den Kinokassen auf, in: SPIEGEL ONLINE, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/joker-thriller-stellt-milliarden-kassenrekord-auf-a-1296877.html> (letzter Zugriff: 09.04.2020).

Steinert, Heinz (2008): ‚Soziale Ausschließung‘: Produktionsweisen und Begriffs-Konjunkturen, in: Klimke, Daniela (Hg.): Exklusion in der

Marktgemeinschaft, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 19–30.

Süddeutsche Zeitung (2020): Coronavirus in den USA: Warum Schwarze öfter sterben. Tödliche Ungleichheit, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/politik/coronavirus-usa-schwarze-sterberate-1.4872535> (letzter Zugriff: 06.05.2020).

Tagesschau (2020a): Hohe Arbeitslosigkeit lähmt die Wall Street, online unter: <https://www.tagesschau.de/wirtschaft/boerse/hr-boerse-story-21039.html> (letzter Zugriff: 06.05.2020).

Tagesschau 2020b: Viele Covid-19-Tote. Afroamerikaner besonders betroffen, online unter: <https://www.tagesschau.de/ausland/corona-us-afroamerikaner-101.html> (letzter Zugriff: 06.05.2020).

Tagesschau 2020c: Hilfspakete, Kredite, Kurzarbeit. Was die EU in der Corona-Krise macht, online unter: <https://www.tagesschau.de/wirtschaft/eu-corona-hilfen-faq-101.html> (letzter Zugriff: 06.05.2020).

Talbot, Jude (2019): Zahl, Farbe, Trumpf: Die Geschichte der Spielkarten, Hildesheim: Gerstenberg.

Ther, Philipp (2016): Geschichte des Neoliberalismus: Ökonomische Schocktherapien mit Folgen, online unter: https://www.tagespiegel.de/wissen/geschichte-des-neoliberalismus-oekonomische-schocktherapien-mit-folgen/14445746.html?fbclid=IwAR2pdV20LazIsOa0Z_MuVMGmWuBoGKGAvmCO5sULdX3U-GEJWT0dtg0aXRI (letzter Zugriff: 15.04.2020).

Traum-Deutung (o. J.): Traumdeutung Joker, online unter: <https://traum-deutung.de/joker/> (letzter Zugriff: 21.05.2020).

Uncut (2019): Joker (2019), online unter: https://www.uncut.at/movies/film.php?movie_id=13273 (letzter Zugriff: 09.04.2020).

Vienna.at (2020): Arbeitslosigkeit stieg im April um 58 Prozent auf 571.477 Personen, online unter: <https://www.vienna.at/arbeitslosigkeit-stieg-im-april-um-58-prozent-auf-571-477-personen/6607228> (letzter Zugriff: 06.05.2020).

WIFO – Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung (2020): Pressekonferenz vom 26.03.2020, online unter: <https://events.streaming.at/fjuf9> (letzter Zugriff: 06.05.2020).

Worldometers (2020): COVID-19 CORONAVIRUS PANDEMIC, online unter: <https://www.worldometers.info/coronavirus/> (letzter Zugriff: 14.06.2020).